
ENRIC GALLÉN

**DADES PER A UNA ANÀLISI DEL
TEATRE A CATALUNYA.
1939-1993**

I

Mentre a la resta d'Europa s'era a les portes de la segona gran conflagració mundial d'aquest segle, el desenllaç oficial de la guerra civil espanyola –l'abril de 1939–, amb la consegüent implantació de la dictadura franquista, escanyà les il·lusionades i vanes expectatives creades entorn del teatre català durant la guerra civil fins a abocar-lo a una irremissible situació de proscripció i de desmantellament. Una sèrie de fets configuren per damunt de tot la nova situació històrica: a) la prohibició taxativa de representar teatre en llengua catalana de forma professional fins a la fi de la segona guerra mundial; b) conseqüència immediata de l'anterior, la desarticulació forçosa de les manifestacions d'un teatre genuïnament popular en llengua catalana que, ubicat en el Paral·lel, encarnà fins a 1936 la figura emblemàtica de Josep Santpere, mort el setembre de 1939; c) l'èxode i la marginació dels escenaris d'importants professionals de l'escena: els uns, arrecerats a l'interior del país en altres activitats –Josep Pous i Pagès–, d'altres que, retornats al llarg dels anys quaranta –Josep M. de Sagarra, Carles Soldevila o Joan Oliver– assistiren amb dificultats i diversa fortuna a la represa de les seves activitats teatrals; d) la desconexió en termes quasi absoluts amb les línies de força del teatre estranger culte contemporani; i tot plegat agreujat per e) la prohibició expressa de

(1) Vegeu R. Marrast (1982); J. Coca, E. Gallén, A. Vázquez (1982).

traduir obres estrangeres, que perdurà fins a finals dels anys cinquanta i inicis dels seixanta.

Així, no s'autoritza cap representació pública en llengua catalana en els escenaris professionals de la ciutat de Barcelona fins a 1946. De fet, ja el 1939, davant la possibilitat que hom representés durant el primer Nadal de l'ocupació franquista *Els Pastorets*, el Govern civil de Barcelona disposà amb una bona dosi de cinisme: «que la representación no constituya espectáculo público y por consiguiente que no se verifique en locales habitualmente destinados a cine, teatro, baile ni sociedad recreativa en general y que de entrada no se pague directa ni indirectamente», i remarcà «que dicha representación revista un exclusivo carácter religioso familiar»

La consigna política era prou clara: proscripció i confinament de la llengua a l'ús privat i familiar i accés immediat de les genuïnes manifestacions culturals i, doncs, teatrals en llengua catalana a la situació de clandestinitat, perquè no es podia fer altrament, llevat d'exiliar-se o d'esperar amb paciència una evolució més favorable dels esdeveniments a l'interior del país.

Efectivament, en un àmbit restringit i gairebé familiar —en casos particulars— es dugueren a terme lectures i més escadusserament representacions precàries i no professionals de textos en llengua catalana: sobretot les traduccions que Josep M. de Sagarra enllestí del teatre de Shakespeare gràcies al mecenatge, entre 1941 i 1945.²

L'acabament de la segona guerra mundial favorable a les forces aliades obligà, finalment, el règim franquista a adoptar una política més permissiva, més flexible, enfront de determinades activitats culturals catalanes (Barba 1948: 28-29). Així, la represa del teatre català, el 1946, s'orientà i es limità forçosament en els primers temps a la reposició arqueològica dels repertoris de pre-guerra. La producció del conjunt dels autors catalans no va donar tampoc mostres fefaents de renovació, si exceptuem els intents no reeixits i sense continuïtat d'obres com *La fortuna de Sílvia* (1947) i *Galatea* (1948), dissenyades Josep M. de Sagarra amb la voluntat d'acostar-se al teatre de profunda reflexió moral que es feia a Europa a finals dels anys quaranta (Gallén 1985: 138-152). Punt i a part mereix la publicació d'una de les peces claus de la literatura dramàtica contemporània: *Primera història d'Esther* (1948), de Salvador Espriu.³

Així, doncs, mentre a França un cop acabat el conflicte bèl·lic s'inicià la política de descentralització teatral i a Milà Paolo Grassi i Giorgio Strehler fundaven el Piccolo Teatro, l'escena professional catalana, després d'una vacil·lant represa, constituí el 1949 un Patronat al Teatre Romea de Barcelona. Tot i els esforços esmerçats, l'experiència oferí, no obstant, un panorama artístic tirant a encarcerat i baix de sostre fins a 1954. Província, en una paraula. Amb una bona dosi de resignació, Jordi Sarsanedas manifestà a la revista clandestina «Ariel»: «si no hi ha més remei, estem disposats a veure encara la comèdia del marit calçasses i la muller tirana o el drama de la gent pobra però honrada» (Sarsanedas 1948). Fins i tot Joan Triadú, que s'havia lamentat del *ritorno all'antico* de Sagarra després del fracàs escènic de *Galatea*, hagué

(2) Vegeu E. Gallén (1985: 115-120). Sobre l'edició de les traduccions en set volums, vegeu J. Samsó (1992: I, 361-368).

(3) Vegeu les ressenyes de Juro, «Rigor matemàtic en la literatura de Salvador Espriu», *Destino* 569, 3-VII-1948, p. 14; Juan Teixidor, «Una obra dramàtica de Salvador Espriu», *Destino* 573, 31-VII-1948, p. 16; José Pla, «Carta a Salvador Espriu» i «Y aquí termina la carta», *Destino* 589, 20-XI-1948, p. 5 i 21 i *Destino* 591, 4-XII-1948, p. 5; A. P., «La «Primera història d'Esther»», *Curial* 1, febrer 1949, p. 2-4.

de reconèixer amb motiu de l'estrena de *Les vinyes del Priorat* que malgrat tot el teatre era l'únic mitjà públic de què hom disposava en català en aquells moments (Triadú 1951: 43-45). Per a Triadú, en suma, el teatre era un «factor de masses» que «hom no pot negligir». Només en aquest sentit hom pot valorar no sense commiseració les reposicions tronades d'autors de la tradició com Frederic Soler, Àngel Guimerà o Santiago Rusiñol, acompanyades de la recuperació per a l'escena catalana d'alguns intèrprets carismàtics de *pre-guerra*, com és el cas de la parella Pius Daví i Maria Vila. Tot plegat projectava, però, la imatge d'una cultura peculiar i regional, d'un teatre de faixa i d'espardenya, servit per discretíssims autors de consum que, com deia Joan de Malniu –pseudònim d'Antoni Ribera– a *Occident*, una altra publicació clandestina, «ens dóna la mesura exacta del que, en això, ens separa de la cultura europea i, per tant, d'Europa» (Malniu 1948: 68).

De fet, la crítica fou unànime a l'hora de valorar aquesta patètica situació: el teatre català vivia del passat i de cara al passat. Certament, calia reconèixer alguns factors que en dificultaven la plena normalització: la prohibició de traduir obra estrangera i la limitació dels locals dedicats al teatre autòcton –com a molt un d'estable per temporada– en comparació amb els escenaris ocupats pel teatre espanyol que es representava a Barcelona, ofert regularment per companyies de procedència madrilenya tant de caràcter públic –els «Teatros Nacionales»– com privat.

Cap a la primera meitat dels anys cinquanta, estancada la política del Patronat del Teatre Romea d'organitzar una temporada estable de teatre català, hom arribà a tractar ja la qüestió en termes d'«ocaso».⁴ Malgrat l'èxit espectacular la temporada 1954-1955 de *La ferida lluminosa*, de Sagarra, en una línia de coincidència temàtica amb *The living room*, de Graham Greene i *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, la crisi teatral –en els termes que estic exposant– no arribà a insinuar, en gran part, la seva resolució fins a la creació de l'Agrupació de Barcelona (ADB), el 1955, i l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), el 1960.

Efectivament, poc temps després del gran ressò de *La ferida lluminosa*, s'inicià un procés d'esclerosi al vell local del Teatre Romea, que només fou interromput per intents aïllats d'organitzar algunes vetllades de teatre de cambra, a imatge del que determinats grups oferien en llengua espanyola a la ciutat de Barcelona d'ençà del final de la segona guerra mundial.⁵

Un altre fet, l'aparició d'un peculiar actor, Joan Capri,⁶ abonà la trajectòria terminal de l'escena comercial al Romea abans de la crisi dels anys seixanta. Descobert pel promotor i autor teatral Xavier Regàs, Capri s'incorporà a l'empresa la temporada 1957-1958 i aconseguí ben aviat una gran popularitat gràcies als seus monòlegs i a les singulars versions que feia d'obres escrites al servei sovint de la seva personalitat histriònica. La qüestió és que, amb l'excusa de Capri, el periodista Néstor Luján aprofità l'avinentsa per tal de tractar de l'extrema degradació artística del local a la seva secció de *Destino*: «El Teatre Romea, ya que es el símbolo del Teatro Catalán, no

(4) Vegeu F. Bohigas, «El ocaso del teatro catalán», *Momento* 108, 9-IV-1953, p. 26.

(5) Vegeu Gallén (1985: 188-145). També Gallén (1989: 101-105).

(6) Sobre Joan Capri, vegeu: J. M. Poblet (1964); J. Oliver (1970: 131-132); J. Pla (1975: 437-479).

debe estar en manos de cómicos chocarreros y de autores adocenados», alhora que demanava «que el Teatro Romea debería tener un buen repertorio tradicional y representar, amén de los estrenos avalados con las mejores referencias, las traducciones del teatro extranjero clásico y moderno, que afortunadamente no faltan. Y que otros teatros pudieran alentar los estrenos experimentales y devolver al teatro catalán activo su antigua y perdida dignidad».⁷ La polèmica era servida i facilità la intervenció de l'ADB, la qual a través de sengles cartes al director de Frederic Roda i Joan Oliver, dos dels principals responsables de la nova entitat, es posà al costat de Néstor.⁸

Quedava clar que els planteigs generals de l'escena professional catalana manifestaven una sèrie de qüestions sense solució: esgotament de les línies dramàtiques de pre-guerra, absència de textos amb caràcter renovador, entreguisme d'un públic cada vegada més abocat cap a uns productes qualificats pel crític Jordi Carbonell de «comèdia banal», «que fins baixa de vegades a la paròdia» i «vers un drama sentimental arrapat a l'emotivitat epidèrmica i mancat de real densitat humana, les quals direccions a vegades es barregen i donen lloc a un teatre còmic-sentimental» (Carbonell 1963: 120). En efecte, la situació general s'havia agreujat a finals dels anys cinquanta i inicis dels seixanta: «Avui com avui –segons Carbonell–, el teatre públic català és una empresa capitalista sense capital i, per tant, es troba en la mateixa situació que el petit fabricant que només ven per pagar lletres; tot programa ampli i a llarg termini en resta exclòs. Això crea un cercle viciós: com que no es desenvolupa, no és lucratiu. Així resulta que els empresaris de les nostres companyies són sovint els dramaturgs, els autors o llurs amics i el més petit trontoll esguerra una temporada.»

II

L'escena catalana professional de caràcter estrictament privat –no ho oblidem– havia tocat definitivament fons i anunciava la inestabilitat i la immediata degradació artística que, amb alguna excepció, sofrí al llarg dels anys seixanta. Perquè la veritable renovació del teatre català procedí d'altres fronts allunyats de l'escena comercial. D'una banda, d'escriptors que conreaven en privat uns models de literatura dramàtica, que no foren editats ni representats –en determinats casos– fins alguns anys després; un tipus de teatre absolutament marginal dels esquemes de l'escena comercial o d'aficionats: Joan Brossa i Llorenç Villalonga en són mostra i paradigma, com també el poeta Josep Palau i Fabre. De l'altra, procedí directament de l'escena no professional; de l'objectiu que, en aquest sentit, assumí l'**Agrupació Dramàtica de Barcelona** quant a la incorporació de nous autors amb una evident renovació dels plantejaments teatrals: Manuel de Pedrolo, Baltasar Porcel, el mateix Brossa o la promoció especial que l'ADB féu de Joan Oliver i de Salvador Espriu.

Parlem, doncs, de l'**Agrupació Dramàtica de Barcelona**. Entorn de la figura respectada de l'historiador i alhora home de teatre, Ferran Soldevila, un grup

(7) «Al doblar la esquina. El teatro catalán», *Destino* 1139, 6-VI-1959, p. 25.

(8) «Cartas al Director», *Destino* 1140, 13-VI-1959, p. 3. La posició de Néstor, refermada en un altre article «La crítica y el insulto», *Destino* 1141, 20-VI-1959, p. 25, generà una sucosa polèmica al setmanari que ell dirigia. Vegeu, per exemple, les cartes de Jaume Villanova i Jaume Aymà Ayala, núm. 1141, p. 3; de J. F. Castanyer i L. Trujillo, núm. 8-VIII-1959, p. 5. Vegeu també els articles de Josep M. de Sagarra a la seva secció «Antepalco»: «Sobre teatro», núm. 1141, p. 33, «Todavía el teatro», núm. 1142, 27-VI-1959, p. 15, «Teatro protegido», núm. 1143, 4-VII-1959, p. 13. I el de Xavier Regàs, «El problema del teatro catalán», núm. 1144, 11-VII-1959, p. 43.

d'intel·lectuals i de particulars vinculats a la burgesia mitjana barcelonina, relacionable amb aquella que havia assumit funcions de mecenatge en els anys quaranta –i encara n'assumia–, promogué l'**Agrupació Dramàtica de Barcelona**, sota la tutela del Cercle Artístic de Sant Lluc.

Com a principal objectiu, l'ADB es proposà de recuperar l'interès artístic i social per tal que el teatre català connectés un altre cop –com en el període modernista i en determinats moments de pre-guerra– amb els corrents dominants del teatre estranger contemporani, sense haver de renunciar tampoc a una revisió crítica de la pròpia tradició que, maltractada com era per l'escena professional, podia córrer el perill de ser menystinguda i oblidada del mapa. Amb aquest esperit, l'ADB després d'haver contactat sense èxit amb Maurice Sarrazin, de Le Grenier de Tolosa, organitzà simulacres de temporades estables fins a 1963, tot i les traves administratives i el nombre reduït de representacions permeses per a cada muntatge. Així, els responsables de l'ADB van vertebrar un pla d'actuació àgil i eclèctic quant a la selecció de textos i autors i a la col·laboració d'artistes reconeguts –pintors, escenògrafs, directors, intèrprets– en la preparació de cada obra o muntatge (Coca 1978).

L'ADB oferí, així doncs, una tria programàtica del teatre estranger del segle xvi ençà: Molière, Shakespeare, Ben Jonson, Goldoni, Musset, Txèkhov, Strindberg, Shaw, Claudel, Giraudoux. I els més immediats: Anouilh, Rattigan, Ionesco, Dürrenmatt, Brecht. Més: davant de la precària situació del teatre comercial en llengua catalana, l'ADB establí amb les mancances i retocs que hom convingui una mostra de la producció teatral catalana contemporània, susceptible de ser utilitzada com a programació o repertori d'un inexistent Teatre Nacional: *Nausica*, de Joan Maragall, *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, *El ben cofat i l'altre*, de Josep Carner, *El cocktail dels acusats*, de Carles Soldevila, *Xandí*, de J. Millàs-Raurell, *La fortuna de Sílvia*, de Josep M. de Sagarra, *Primera representació* i *Ball robat*, de Joan Oliver, entre altres. I les que hom pot considerar com a significatives descobertes de 1939 ençà: *Antígona* i *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, *Or i sal*, de Joan Brossa, *Cruma*, *Homes i No* i *Tècnica de cambra*, de Manuel de Pedrolo o *La simbomba fosca* i *Els condemnats*, de Baltasar Porcel.

L'ADB disposà també d'una col·lecció teatral, els «Quaderns de Teatre» (Molas 1961), dirigida per Joan Oliver, amb uns criteris de modernitat força condicionats per les orientacions arbitràries i irracionals de la censura. D'una banda, la col·lecció es proposà incorporar alguns dels textos i dels autors més representatius del teatre mundial de 1939 ençà i, de l'altra, editar algunes de les manifestacions renovadores de la literatura dramàtica catalana de postguerra. Així publicà *Homes i No* (1960), de Pedrolo, i *Or i sal* (1963), de Brossa, al costat de *Figuretes de vidre* (1959), de Tennessee Williams, *La sala d'estar* (1962), de Graham Greene, *La cantant calba* (1963), d'E. Ionesco, *Les arrels* (1963), d'Arnold Wesker o *L'òpera de tres rals* (1963), de Bertolt Brecht. Vint anys després del desenllaç de la guerra civil, els «Quaderns de



Teatre» es convertiren en la primera oportunitat de divulgar en llengua catalana –amb els límits resultants d’una política general de prohibicions– alguns dels principals noms del teatre contemporani.

Estroncada el 1963 per factors de caràcter polític, l’**Agrupació Dramàtica de Barcelona**, en tant que entitat no-professional, havia assumit sense proposar-s’ho les precàries i falses funcions d’una política teatral que en unes altres circumstàncies històriques potser hauria pogut realitzar un Teatre Nacional o un Centre Dramàtic protegit i institucionalitzat per organismes oficials, com en la majoria dels països europeus industrialitzats. No fou així, car el manteniment de l’**ADB** depengué tan sols –com he dit– d’un determinat i alhora reduït grup de la burgesia mitjana barcelonina, hereva en gran part del nacionalisme polític conservador de pre-guerra.

En síntesi, el panorama general de l’oferta teatral de Barcelona i, globalment, de Catalunya, continuava dominat a inicis dels seixanta per a) la presència de grups d’aficionats organitzats entorn de FESTA (Foment de l’Espectacle Selecte i Teatre Associació) d’ençà de 1949 (Gallén 1985: 154-158), b) per la inexorable degradació artística del Teatre Romea, c) per la presència de companyies privades deutes d’un teatre espanyol essencialment comercial i d) per la lenta però progressiva desaparició de l’activitat teatral del Paral·lel; una activitat que havia seguit la pauta general d’espanyolització imposada damunt la realitat cultural catalana d’ençà de 1939. Davant aquesta situació l’**ADB** procurà d’assentar tímidament com a contrapunt les bases d’una renovació teatral, encara no pròpiament professional, però genuïnament catalana.

III

La renovació teatral inaugurada per l’**ADB** es completà amb la creació de l’**Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual**, sota la direcció de Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat (Fàbregas 1976: 541-546). De fet, l’**EADAG** nasqué amb l’ànim de donar una reposta tant a l’envelliment i tractament desfasat dels ensenyaments impartits per l’oficial Institut del Teatre, dirigit per Guillem Díaz-Plaja (Graells 1990: 83-131), com per la necessitat de projectar una nova concepció professional i estètico-cívica del teatre. Un dels objectius primordials fou el de crear un centre de formació d’actors/actrius i de directors, malgrat el caràcter privat i no reconegut des d’un punt de vista oficial de l’Escola. Si bé no es desestimà el mètode Stanislawski en la formació dels intèrprets –com tampoc més endavant el de Grotowski–, el muntatge èpic, importat per Salvat arran de la seva estada a Alemanya, es convertí en un dels trets definidors de l’Escola i del conjunt del seus espectacles basats sovint en textos no específicament teatrals interpretats des d’aquella nova perspectiva.⁹ Brecht i el teatre èpic permeteren a Salvat d’articular una dramaturgia personal a la qual foren sotmesos tant autors catalans –Espriu, de forma preferent– com estrangers.

(9) Vegeu la valoració del mateix R. Salvat (1966: II, 79-145); J. Orduña (1988: 136-142).

L'aparició i el funcionament de l'EADAG afavoriren el naixement i posterior desenvolupament de l'anomenat **teatre independent**, un moviment que nasqué com a resposta tant al teatre amateur com sobretot al teatre comercial de l'època. En els seus objectius, summament idealistes, els grups de **teatre independent** apareguts al llarg dels anys seixanta¹⁰ van aspirar a una renovació profunda i global del teatre que es feia a l'època. La van dur a terme mitjançant el desmarcament dels circuits tradicionals, la recerca i creació d'un nou públic, així com amb la revalorització de les figures del director, de l'escenògraf i de l'interpret, i, en grau menor, de la revisió del repertori autòcton. Perquè la ferma oposició inicial del **teatre independent** a les estructures culturals establertes era indestruïble de la seva concepció del teatre com un instrument de lluita i de gran incidència social i política, influït per l'estètica brechtiana –també per l'expressionisme– que mitjançant l'efecte de distanciament havia de procurar la conscienciació del públic espectador. Tanmateix, el **teatre independent** s'hagué d'encarar a diversos i greus problemes de fons al llarg del seu decurs: la dificultat d'accedir, sobretot, a un públic ampli que els permetés sortir de la marginalitat dels ghettos, en què es movien, i els facilités el pas a una vertadera professionalització. Professionalització que només uns pocs grups van començar a assolir al cap d'un temps.

Un altre focus de renovació teatral a afegir a l'ADB, l'EADAG i als grups de **teatre independent** va ser la creació del **Premi Josep M. de Sagarra** (1963), que, amb diversa fortuna i amb el complement d'altres més o menys efímers (Castells 1975: 106-116), serví d'autèntica i solitària plataforma de què van disposar els joves o inèdits dramaturgs que s'hi presentaren, orfes de pares teatrals i força vinculats a la trajectòria del **teatre independent**.

La concessió del primer **Premi Sagarra** a *Una vella, coneguda olor*, de Josep M. Benet i Jornet, esdevingué des del primer moment –tot fent un paral·lelisme amb *Historia de una escalera*, d'Antonio Buero Vallejo– un dels embrions del nou teatre de text posterior. Més: Benet se sentia pròxim a l'experiència del **teatre independent** –ell mateix fou alumne de l'EADAG– com s'evidencià en la realització de l'estrena de l'obra –el 1964– amb la participació de professionals procedents tant del teatre comercial com de l'Escola.

Si féssim una valoració artística de les obres guardonades, podríem comprovar-ne tant la diversitat com la inexistència d'una línia estètica preestablerta. El realisme de Benet, d'encuny espanyol i nord-americà en aquells moments, coincidí quant al tractament d'una problemàtica essencialment social, però individualitzada, amb *Aquí no ha passat res*, **Premi Sagarra** 1964, de Joan Soler i Antich, que resolí el conflicte del protagonista en clau existencialista de ressons sartrians. Els dos primers **Premis Sagarra** contrastaven, al seu torn, amb la recreació del mite d'*Antígona*, **Premi Sagarra** 1965, de Josep M. Muñoz Pujol, a cavall d'Anouilh i d'Espriu, tot partint del cànon fixat per Jean-Paul Sartre en el seu teatre.

A partir de 1965, però, tres fets: l'edició d'un volum de *Teatre*, de Baltasar Porcel

(10) Vegeu G. Pérez d'Olaquer (1970) i també, X. Fàbregas (1972: 817-835).

—sobretot *Història d'una guerra* representada pel Teatre Experimental Català el 1966—; les estrenes de *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu-Ricard Salvat i de *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany a càrrec de l'EADAG¹¹ assenyalaren l'inici de l'ascensió i consolidació de Brecht i el teatre èpic en l'escena catalana, a la qual foren francament sensibles en el seu vessant genuïnament didàctic els **Premis Josep M. de Sagarra** 1967 —*Dins un gruix de vellut*, d'Alexandre Ballester— i 1968 —*El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor. El mateix **Premi Sagarra** 1966, Jaume Melendres, no se'n allunyava massa en l'orientació expressionista donada a *Defensa índia de rei*. La reivindicació del teatre èpic forçà també de forma decisiva la trajectòria d'un autor com Benet i Jornet qui, després de l'elaboració d'un altre text realista *Fantasia per a un auxiliar administratiu* —datat el 1964—, se'n desvià amb l'objectiu d'organitzar una trilogia entorn del mite de Drudània —*Cançons perdudes, La nau i Marc i Jofre* (1965-1969). Un mite creat tal vegada sota l'estímul del corresponent espriuà de Sinera, i que, sense enterrar del tot el realisme primicer, s'inscriví en la més estricta recepta brechtiana, fidelment seguida per Teixidor i Ballester, aquest amb l'afegit de l'empelt expressionista de Dürrenmatt.

Ara, la renovació teatral encarnada per l'obra d'aquests —i altres escriptors dels premis— i representada per grups independents anava tan sols adreçada a uns determinats i limitats sectors constituïts per «intel·lectuals, membres de les professions liberals i en un percentatge molt apreciable, estudiants. Aquest públic espera i exigeix un teatre compromès que porti la denúncia social fins als límits on la censura ho permet, i quan manifesta la seva aprovació o el seu refús és d'acord amb aquesta escala valorativa» (Fàbregas 1969: 45) Un nou teatre mancat, d'una banda, de l'accés a un públic ampli, i, de l'altra, assentat sobre uns fonaments no professionals (no més de tres funcions per muntatge, escassa formació i preparació del personal, com a norma), que mostrava una feble imatge, ben distinta de la que es produïa al llarg dels seixanta en el conjunt d'instàncies teatrals europees.

De fet, la primera presència del **teatre independent** en el circuit comercial anà a càrrec de la companyia de l'EADAG, dirigida per Salvat. Entre 1966 i 1970 organitzà tres temporades en el Teatre Romea, tot incorporant intèrprets de prestigi de l'escena comercial com Núria Espert, posem per cas. La presència d'aquests professionals provocà fortes tensions i recels en el si de l'Escola, en creure alguns que l'entitat era clarament desqualificada en les funcions de promoció dels seus alumnes. L'èxit de públic dels dos primers anys (1966-1968) amb obres com *Ronda de mort a Sinera*, *L'auca del senyor Esteve*, de Rusiñol, *Aquesta nit improvisem*, de Pirandello, *Primera història d'Esther*, d'Espriu o *La bona persona de Sezuan*, de Bertolt Brecht, derivà en desconcert i un cert desmenjament en presentar el 1970 *Insults al públic*, de Peter Handke i *Un home és un home*, de Brecht (Salvat 1979). Mentre, en el mateix període, a la resta d'Europa s'avançava decididament en la institucionalització dels nous plantejaments i recerques teatrals. Ressenyem, entre altres, el paper de Georges Devine

(11) Vegeu J. Carbonell (1965: 835-839); J. Molas (1965: 7-25).

al Royal Court (Browne 1975), la fundació i desenvolupament conseqüent del National Theatre (Lewis 1990), el procés de descentralització francès fortament reactivat al llarg dels seixanta (Gontard 1973) o la creació del Festival de Nancy (Looseley 1990: 141-153).

IV

Entorn de 1968, la renovació del teatre català mostrà de forma inequívoca i clara alguns dels seus dèficits reals: absència de promoció continuada als *mass media*, manca d'una publicació estable especialitzada en teatre,¹² sense poder disposar d'un col·lecció programàtica de textos autòctons i estrangers, que continués l'orientació establerta pels «Quaderns de Teatre» de l'ADB. És més, amb motiu de la concessió del **Premi Josep M. de Sagarra** 1968, el jurat es queixà que cap de les obres guardonades fins aquell moment no s'hagués pogut estrenar en temporada regular i estable i que no hagués rebut cap mena de suport ni de persones ni d'organismes culturals catalans.¹³ La crisi d'una determinada concepció del teatre tot just treia el nas lligada al difícil desenvolupament dels grups de **teatre independent**, després de les experiències fallides de l'operació *off-Barcelona* en el Casino de l'Aliança del Poble Nou el 1968. Més: la manca de cohesió i de viabilitat dels grups de **teatre independent** comportà al cap d'un parell d'anys una profunda crisi de funcionament.¹⁴ Paral·lelament a la crisi del **teatre independent**, un nou teatre, el CAPSA (que obrí el 1969), dirigit per Pau Garsaball, es convertí fins a 1976 en l'autèntica plataforma de llançament i difusió de grups que, vinculats com Els Joglars al **teatre independent**, apostaven per la professionalització en els primers setanta. Quant a la divulgació dels autors catalans, descartat el Teatre Romea i el fantasma de l'oficial Teatro Nacional de Barcelona (Pérez de Olaguer 1990), el Teatre CAPSA fou l'únic i alhora insuficient i irregular banc de proves de certs textos que hi accediren amb desigual fortuna: l'èxit d'*El retaule del flautista*, de Teixidor, d'abril de 1971 al gener de 1972, contrastà amb el rebuig de la crítica d'un espectacle com *Berenàveu a les fosques*, de Benet i Jornet, la primavera de 1973.

Lentament, però sense vacil·lacions, s'havia entrat en una nova etapa que, sorgida de les cendres del 68, es disposava a qüestionar els valors més compromesos tant en l'ordre polític com en el cultural dels anys seixanta. Quant al teatre, arreu d'Europa començaren a desplegar-se noves manifestacions i orientacions, com ara el Living Theater o J. Grotowski, que responien a la influència de les teories d'Artaud, o el fenomen de la creació col·lectiva.¹⁵

A Catalunya podem encara assenyalar en els primers setanta, si més no, l'existència de textos dramàtics que participaven de l'esperit progressiu dels seixanta: l'estrena professional abans esmentada d'*El retaule del flautista*, o una de les operacions més reeixides del teatre-document, inspirat en la solució escènica que Peter Brook utilitzà

(12) Fins a 1975 podem esmentar *Scena* (1949-1968; 168 números), vinculada a FESTA; *La Carreta* (1961-1966; 18 números); *Yorick* (1965-1974; 64 números). Vinculada a l'Institut del Teatre, el 1957 aparegué el primer número d'*Estudios Escénicos*, que adoptà el nom d'*Estudis Escènics* a partir del núm. 22 (març 1983).

(13) Vegeu E.X., «Paraules sobre el darrer ple dels premis», *Serra d'Or*, gener 1969, p. 32.

(14) Vegeu F. Formosa (1971: 77-79, especialment).

(15) Sobre el «teatre total» i la creació col·lectiva, vegeu D. Bradby (1991: 116-226); D. Jeffery (1992: 11-44).

a *El vicari*, de Rolf Hochhuth: *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, de Maria Aurèlia Capmany en col·laboració amb Xavier Romeu. El *Layret*, com fou conegut, editat a París el 1971 i posteriorment representat clandestinament per determinats indrets de Barcelona i Catalunya. Entre 1971 i 1973, trobem encara textos identificats amb la fórmula brechtiana o amb les tècniques expressionistes: *Meridians i paral·lels*, de Jaume Melendres, *La petita història d'un home qualsevol*, de Ramon Gomis, posem per cas. O, fins i tot, procediments de l'antiteatre en obres com *Por*, últim **Premi Sagarra** 1973, de Jordi Bergoñó o *Els mites de Bagot*, un text de 1968, en què Xavier Romeu conreava maneres pròpies de l'anomenat teatre de l'absurd amb la finalitat de descriure una situació de rebel·lió en el si d'una societat autoritària.

Per altra banda, en ple debat sobre els camins a seguir pel **teatre independent** i en un context de diluïció de les possibilitats reals de representació dels dramaturgs, va aparèixer «El Galliner» (1970), una col·lecció destinada a l'edició dels nous autors catalans (Benet i Jornet 1989: 5-11). La creació i el desenvolupament posterior d'«El Galliner» coincidiren amb els inicis de la lenta però irreversible liquidació d'una determinada concepció del **teatre independent**. Perquè la crisi del **teatre independent** era indestruïble de la del moviment del realisme històric de la primera meitat dels seixanta, que l'havia acotxat i que se n'havia servit. La reacció antivalors engatjats dels seixanta havia començat tot just de forma encoberta. La Imaginació accedí al poder en detriment d'una Raó qüestionada i aviat escometé contra determinades propostes: les relacionables amb el realisme i amb Brecht o el teatre èpic. De fet, si Teixidor, Melendres o Benet encara pogueren estrenar en els primers setanta fou com un fet aïllat, una mena de supervivència en el si d'una nova etapa que els girà l'esquena. I progressivament sense plataformes estables, començaren a ser qüestionats per la crítica. Com a contrast, cap a 1972-1973, hom saludà amb entusiasme l'aparició d'un nou autor d'origen valencià, Rodolf Sirera. En efecte, la concessió del premi Ciutat de Granollers 1971 a *Plany en la mort d'Enric Ribera* aconseguí una bona acollida dels crítics Xavier Fàbregas i Joan-Anton Benach. L'obra evidenciava una profunda ruptura formal amb els esquemes establerts del teatre èpic dels anys seixanta. Sirera es manifestà, així, en una entrevista: «Jo havia planificat una manera quasi èpica de fer l'obra, però trobava que no era la més idònia; em quedava una cosa molt freda, molt gelada» (Fuster 1973: 126). La solució: construir el *Plany* com una simfonia. La diferència entre aquesta obra i la dels nous autors dels seixanta era absoluta; el nou model de llenguatge teatral, l'estil que *Plany en la mort d'Enric Ribera* representava, dugué el crític Benach a establir-hi coincidències amb *Mary d'ous*, el muntatge d'Els Joglars estrenat a Granollers el 1972, a propòsit del plantejament i la resolució escènica conreats (Benach 1973: 126-127). La investigació en àmbits no explorats, allunyats de les formes dramàtiques convencionals, conferia al text de Sirera una originalitat fora de dubte i l'interès d'aquells que hi veien una alternativa, una sortida, al qüestionat realisme i a Brecht.

La crítica, mentre enterrava l'herència dels seixanta, començava a abonar i a orientar-se cap a uns altres interessos: l'edició del primer volum de *Poesia escènica* (1973), de Joan Brossa¹⁶ i certs muntatges de creació col·lectiva, a imatge dels concebuts pel Théâtre du Soleil, com el que es materialitzà en *La setmana tràgica* (1975) a càrrec de Lluís Pasqual i Guillem-Jordi Graells, realitzat per l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants (Fàbregas 1975: 122-124).

En definitiva, en els últims anys de la dictadura franquista, es produïren una sèrie de fets: a) accentuació de la colonització madrilenya de l'escena autòctona per grups de caràcter sobretot independent en un marc de desmembrament del corresponent català (Fàbregas 1972: 11), b) manca de suport real i efectiu del Teatre Romea i el Teatro Nacional de Barcelona al conjunt dels autors dramàtics catalans que continuaven escrivint i, alguns, publicant a «El Galliner» a falta d'una possible i enraonada posta en escena dels seus textos, c) la màxima representació del teatre català l'ostentava un grup de caràcter no textual, Els Joglars, amb la reposició al Teatre CAPSA d'*El joc*, *Cruel Ubris*, *Mary d'Ous* i l'estrena a Granollers d'*Alias Serrallonga*, el 1974, i d) els autors dramàtics sorgits en els anys seixanta es trobaven com en els inicis sense el suport explícit dels predecessors –Joan Oliver, Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo. Sense poder-se professionalitzar. Alguns abandonaren el carro de forma aparentment definitiva: Joan Soler i Antich, Alexandre Ballester, Baltasar Porcel, Jaume Melendres –implicat en històries de creació col·lectiva amb Jordi Teixidor i posteriorment amb Joan Abellan–, Xavier Romeu, Ramon Gomis, entre altres.

V

La transició que seguí a la mort del general Franco –20-XI-1975– obrí finalment noves perspectives tant en l'ordre polític com en el cultural. En l'àmbit teatral, els canvis no trigaren a manifestar-se. Així la publicació del llibre d'entrevistes *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*, d'Antoni Bartomeus (1976), precedit d'un lúcid pròleg de Joan-Anton Benach, permeté reflexionar sobre la pràctica desarticulació del **teatre independent**, estretament vinculat a l'arraconament dels autors dramàtics. El cas és que la marginació dels autors responia també a la reorientació artística empresa pels grups independents. Un replantejament que primava tant el protagonisme del director en detriment de l'autor, com el desenvolupament de l'expressió corporal i el conreu de la creació col·lectiva.

La crisi del **teatre independent**, apuntada ja cap a 1970, forçava un difícil però ineludible repte als diferents grups: el pas decidit a la professionalització. Una actitud que un col·lectiu com Els Joglars ja havia resolt amb anterioritat i que amb el temps fou seguida per altri. De fet, la desintegració del **teatre independent**, unida a la consegüent marginació del teatre de text, facilità el desenvolupament i posterior consolidació i hegemonia de la dramaturgia no textual fins ben avançats els anys vuitanta.

(16) Vegeu À. Broch (1974: 12); X. Fàbregas (1973: 5-52).

D'altra banda, l'inici d'una nova etapa històrica afavorí de forma progressiva els esforços per accedir o assolir un tipus de teatre institucionalitzat o si més no fortament subvencionat per les emergents instàncies polítiques democràtiques a nivell estatal, nacional, provincial o municipal. La idea de la institucionalització començà a prendre força en certs sectors del món teatral, àvids d'enterrar l'anterior etapa farcida de mancances i misèries. Es tractava d'avançar cap a una institucionalització que deixés a mans de professionals la gestió artística i que reiterés, per altra banda, el caràcter de servei públic del teatre. Així, l'Assemblea d'Actors i Directors, creada el 1975 i pròxima a la situació de canvi polític que es vivia al país, reivindicà sense èxit, el febrer de 1976, la creació d'un Teatre Municipal de Barcelona i d'un Teatre de Catalunya, alhora que aportà les bases per a un projecte de Llei de Teatre, com també ho féu pel seu compte l'Institut del Teatre.

Pressionat per la nova conjuntura històrica, l'Ajuntament de Barcelona decidí finalment encarregar al l'Assemblea d'Actors i Directors l'organització d'una temporada popular al Teatre Grec l'estiu de 1976,¹⁷ que obtingué una àmplia resposta ciutadana. En plantejar-se, però, l'Assemblea d'Actors i Directors d'adherir-se a l'Assemblea de Catalunya, ampli espectre polític-social democràtic de caràcter interclassista, es produí una escissió a càrrec de membres pròxims a l'ideari anarquista. Els escindits crearen l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle, la qual, després de muntar un espectacular «Don Juan Tenorio» al Mercat del Born -novembre de 1976¹⁸-, centralitzà les seves activitats al Saló Diana entre 1977 i 1979.

L'1 de desembre de 1976 inicià també les seves activitats el **Teatre Lliure**,¹⁹ cooperativa formada per un grup de professionals arribats de diversos col·lectius del **teatre independent**. Sota la direcció inicial de Pere Planella, Lluís Pasqual i Fabià Puigserver, el nou local del barri barceloní de Gràcia desenvolupà des dels inicis, a la manera del Piccolo milanès tot i que sense obviar el precedent de l'ADB, una política teatral basada en el repertori universal amb una presència força més limitada de la tradició catalana contemporània. Així, ha ofert textos de Molière, Shakespeare, Goldoni, Beaumarchais, Büchner, Ibsen, Strindberg, Txèkhov, Schnitzler, Brecht, Genet, O'Neill, Botho Strauss, Mishima, Friel, Koltès, entre altres. La presència catalana queda, en canvi, reduïda a *Camí de nit* (1976), escrita i dirigida per Lluís Pasqual, *Primera història d'Esther* (1982), en règim de coproducció amb el **Centre Dramàtic de la Generalitat** amb qui també participà en *L'hèroe* (1983), de Santiago Rusiñol. Altres títols: *El 30 d'abril* (1987), de Joan Oliver, *Terra baixa* (1990), de Guimerà, *El manuscrit d'Alí Bei* (1988) i *Ai, carai!* (1989), de Josep M. Benet i Jornet, *Titànic 92* (1988), de Guillem-Jordi Graells i *Capvespre al jardí* (1990), de Ramon Gomis.

Amb la finalitat d'avançar en la seva clara voluntat de teatre públic, la temporada 1987-1988 es creà la *Fundació Teatre Lliure -Teatre Públic de Barcelona*, on a més de

(17) Vegeu Antoni Bartomeus, *Grec-76: Al servei del poble*, (1976); *Grec 1929-1986* (1987: 81-107, especialment).

(18) Vegeu *Mercat del Born. «Don Juan Tenorio». Anàlisi d'una autogestió per L'A.D.T.E.*, Barcelona, Assemblea de Treballadors de l'Espectacle-Iniciatives editoriales, s.d.

(19) Vegeu «El Teatre Lliure cumple diez años», *Cuadernos El Público* 10, gener 1986; Teatre Lliure 1976-1987, Barcelona, Ed. Teatre Lliure-Publicacions de l'Institut del Teatre, 1987.

la representació de particulars hi trobem també la d'institucions públiques catalanes i espanyoles. El gener de 1989, l'Ajuntament de Barcelona cedí al **Teatre Lliure** el Palau d'Agricultura situat enfront del Mercat de les Flors, perquè sense abandonar el local originari el col·lectiu gracienc, que disposa d'una activa Associació d'Espectadors (1988), pugui dur a terme una més àmplia projecció i desenvolupament de les seves activitats en un futur més o menys immediat.

Si el **Lliure** compta avui amb un ampli reconeixement per part de la societat catalana ho deu, entre altres aspectes, a haver sabut crear una reconeguda patent, en què text i espectacle es fusionen en una excel·lent mostra de Teatre d'Art contemporani. Certament, el desaparegut Fabià Puigserver (1938-1991) esdevingué l'home cohesionador del grup a més d'actuar com a mestre i guia indiscutible de l'actual escenografia catalana.²⁰

La institucionalització real del teatre català no es féu efectiva, però, fins l'any 1981 quan el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya arrendà el local del Teatre Romea per convertir-lo en la seu de l'actual **Centre Dramàtic de la Generalitat**. Després d'una curta gestió de Xavier Fabregas, Hermann Bonnín, que havia dut a terme la renovació de l'Institut del Teatre el 1970 (Graells 1990: 133-173), fou nomenat, el gener de 1982, director del **CDG** configurat com un centre de producció teatral amb direcció artística pròpia, dependent de la Direcció General de Teatre, Música i Teatre, i administrativament de l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes de la Generalitat de Catalunya amb pressupost diferenciat del Departament de Cultura. De bon principi, Bonnín fixà uns objectius globals, prioritaris i integradors de les diverses tendències teatrals com a primer –i únic, en aquell moment– teatre institucional a Catalunya, que es poden concretar en els següents punts: a) crear un repertori nacional i universal amb produccions pròpies, b) impulsar la creació contemporània i el retrobament de les avantguardes a través del Teatre Obert, c) col·laborar en règim de coproducció en iniciatives de grups i teatres estables, públics i privats, i d) donar a conèixer alguns dels espectacles de més actualitat dins el Cicle de Teatre Internacional –Memorial Xavier Regàs en record del Cicle de Teatre Llatí que, en el marc del mateix Teatre Romea, Regàs organitzà entre 1958 i 1969.

La gestió de Bonnín es pot diferenciar en dues etapes. Entre 1982 i 1985, el **CDG** produí textos de la tradició nacional que havien estat poc o deficitàriament representats per grups professionals d'ençà del 1939: *Batalla de reines* (1984), de Frederic Soler, *Maria Rosa* (1983), de Guimerà i *El Cafè de la Marina* (1983), de Sagarra. Només un sol text de teatre posterior a 1939, *La pregunta perduda o el corral del lleó* (1985), de Joan Brossa, representat amb motiu del Congrés Internacional de Teatre que es va celebrar a Barcelona. I sobretot produí textos de la tradició universal com *Peer Gynt* (1983), d'Ibsen, *L'òpera de tres rals* (1984), de Brecht o *L'àguila de dos caps* (1985), de Cocteau. Quant a les coproduccions, a més de les esmentades amb el **Teatre Lliure**,

(20) Vegeu Patricia Gabancho (1988: 305-322); Fabià Puigserver: *Hombre de Teatro* (1993).

ressenyem el muntatge de *La tempestat* (1983), de Shakespeare, a càrrec de la companyia de Núria Espert i amb direcció de Jorge Lavelli. Convidà companyies com Els Joglars, la Comédie Française que oferí *Don Juan*, de Molière al Gran Teatre del Liceu el 1982, o la presència de la Royal Shakespeare Company amb *Much ado about nothing* al Teatre Tívoli el 1984. Ara, com apreciàvem també a propòsit dels primers anys del **Teatre Lliure**, el teatre català contemporani de text va ser relegat en un segon ordre, inserit dins del Teatre Obert, una «plataforma oberta a la creació contemporània i a l'experimentació», d'inspiració francesa, que es dugué a terme en altres locals de la ciutat. Destaquem, posem per cas, muntatges com *Brossàrium* (1982), *Deixeu-me ser mariner* (1983), de Serra i Fontelles o *La desaparició de Wendy* (1985), de Benet i Jornet.

El cas és que en la temporada 1985-1986, el CDG assumia ja funcions teòricament inherents a un determinat model de Teatre Nacional com a unitat de producció centrada tant en la creació com en la difusió d' espectacles. Disposava d'una videoteca pública, d'un servei de publicacions, d'un arxiu informatitzat de la programació i d'una valuosa política d'abonaments individuals o col·lectius. Durant les tres últimes temporades de la gestió de Bonnín, abandonada l'experiència del Teatre Obert, el CDG es replegà al vell local del carrer de l'Hospital, tot esperant infructuosament una segona sala per al Centre. Els criteris de programació no van variar, però, d'orientació. Quant al repertori universal, presentà textos de Schnitzler, Pirandello, Claudel o Duras. La presència del repertori nacional es reduí a *La filla del Carmesí* (1987), de Sagarra, amb motiu del vint-i-cinquè aniversari de la seva mort, mentre que Quim Monzó fou l'autor d' *El tango de Don Joan* (1986) que dirigí Jérôme Savary.²¹

El nomenament de Domènec Reixach –un dels membres fundadors del **Teatre Lliure**– com a responsable del CDG, el 1988, ha representat una aposta decidida per la tradició dramàtica catalana actual, potenciada a través de la producció escènica i complementàriament amb la concessió de borses destinades a la creació de textos. De fet, Reixach ha retornat l'honor perdut a autors de les dècades anteriors que han vist com les seves obres accedien en unes òptimes condicions artístiques: *Quatre dones i el sol* (1990), de Jordi-Pere Cerdà, *Alfons Quart* (1990), de Josep M. Muñoz Pujol, *Residuals* (1990), de Jordi Teixidor, *Desig* (1991), de Josep M. Benet i Jornet o *Indian Summer* (1991), de Rodolf Sirera, en règim de coproducció. Ha donat oportunitat a joves o inèdits autors: *Elsa Schneider* (1989), *Tàlem* (1990) i *Carícies* (1992), de Sergi Belbel, *Infimitats* (1991), de Francesc Pereira o *Nus* (1993), de Joan Casas. I ha incorporat, finalment, autors d'altres àmbits literaris com Manuel Vázquez Montalbán, Eduard Mendoza, Montserrat Roig o Narcís Comadira.

Amb motiu de la celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona, el Centre programà amb gran èxit un Cicle de Teatre Clàssic Català format per *El desengany*, un text barroc de Francesc Fontanella mai no representat, *La filla del mar*, de Guimerà, *L'Hostal de la Glòria*, de Sagarra, *Civilitzats, tanmateix*, de Soldevila, i sengles monòlegs de Víctor Català, *La infanticida*, i de Santiago Rusiñol, *Feminista*.²²

(21) Vegeu E. Gallén (1989): *1981-1991 - CDG 10 anys* (1991)

(22) Vegeu Cicle de Teatre Clàssic Català, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992.

Certament, el CDG desenvolupa avui una línia d'actuació que fóra fàcilment assimilable per un Teatre Nacional si observem sobretot que la companyia de Josep M. Flotats, subvencionada a partir de 1984 també per l'Administració autonòmica i amb seu al Teatre Poliorama d'ençà del 1985, no ha establert encara les bases d'una sòlida i coherent política teatral de caràcter nacional. Així, a *Un projecte per al Teatre Nacional*, Flotats insisteix en un reconeixement preferencial de la tradició universal en detriment de la catalana (Flotats:1989). Amb tot, en les últimes temporades, pressionat per la reorientació del Teatre Lliure i sobretot del CDG, s'hi ha mostrat interessat amb espectacles com *Ara que els ametllers ja estan batuts* (1990), basat en textos de Josep Pla; la versió personal que el mateix Flotats féu de *Cavalls de mar* (1992), de Josep Lluís i Rodolf Sirera, o *El verí del teatre* (1993), d'aquest darrer.

L'escassa presència de la tradició catalana contrasta amb la programació d'obres de Molière, Musset, Rostand, Wedekind, Louis Jouvet, Nathalie Sarraute o Sam Shepard, entre altres.

VI

De la segona meitat dels anys vuitanta ençà, el teatre català ha donat mostres d'una extraordinària vitalitat i diversitat en el conjunt de les seves manifestacions.²³

Per començar, l'hegemonia considerablement assentada en els últims anys de la dramaturgia no textual. En segon lloc, el canvi qualitatiu atorgat al teatre de text per part del conjunt de les institucions públiques i privades de més reconeguda del nostre país. L'anomenat «retorn» del text ha possibilitat la recuperació per a l'escena d'autors promoguts en els seixanta/setanta com Josep M. Muñoz Pujol, Jordi Teixidor, Josep M. Benet i Jornet o Ramon Gomis. Un grup d'autors que, en la seva majoria, ha derivat al llarg dels anys vuitanta cap a una revisió crítica i una rectificació substancial de les formes, les tècniques i els continguts temàtics del passat, quan van organitzar els respectius universos dramàtics sota l'empара i l'estímul de Brecht i el teatre èpic amb matisos i anostaments. La dècada dels vuitanta ha permès afermar, per altra banda, la continuïtat de la literatura dramàtica amb nous valors. De tots ells, és Sergi Belbel sobretot en qui hi veiem ben afiançat el necessari relleu de la tradició més immediata, si bé des d'una orientació professional, ideològica i estètica inicialment deslligada de la dels seus predecessors. Com a autèntic escriptor forjat per a l'escena, la seva obra s'insereix en una determinada orientació del teatre contemporani més immediat, explicitada en els noms de T. Bernhard, B-M. Koltès, David Mamet, Heiner Müller o Sam Shepard, entre altres.

En tercer lloc, l'enfortiment del teatre institucional o subvencionat per les administracions públiques. A banda del CDG, de la vocació pública del Teatre Lliure i de la companyia de Josep M. Flotats, i tot esperant la inauguració del Teatre Nacional de Catalunya, hem d'esmentar que la Diputació de Barcelona posà en funcionament els Centres Dramàtics del Vallès i d'Osona el 1986. Al seu torn, el 1985, l'Ajuntament de

(23) Vegeu el dossier «Intervenció pública i oferta teatral a Catalunya» dins *Cultura*, octubre 1990, pp. 27-50; el quadern central «El teatre a Barcelona, avui» dins *Barcelona. Metròpolis mediterrània* 17, 1990, pp. 65-128, i el «Dossier: Dramaturgia catalana actual» dins *Pausa* 9-10, setembre-desembre 1991, pp. 23-91.

Barcelona obrí oficialment el Mercat de les Flors, destinat tant a l'exhibició de les millors manifestacions i grups teatrals de caràcter experimental com al conreu i promoció de la dansa contemporània.

En quart lloc, cal esmentar el desenvolupament d'un teatre comercial d'expressió catalana que ha dut implícita la recuperació parcial del mític Paral·lel de pre-guerra. Així, la temporada 1986-1987, una distribuïdora i productora de teatre de nom Anexa i els grups El Tricicle i el grup Dagoll-Dagom, fundaren Tres x 3 S.A., una empresa comuna ubicada en el Teatre Victòria on, a més de grups convidats, han alternat espectacles no textuais d'El Tricicle amb revistes o comèdies musicals de Dagoll-Dagom.²⁴ La reactivació d'un teatre comercial genuïnament català no ha tingut, però, la seva correspondència en el manteniment a Catalunya d'un convencional teatre de consum espanyol, sovint escàs i instal·lat en el cèntric Teatre Goya, mentre sales com Villarroel Teatre, Teixidors-Teatreneu o SAT (Sant Andreu Teatre) optaven per formes menys convencionals de teatre comercial amb predomini del conreat en llengua catalana.

En cinquè lloc, el paper indiscutible de la Sala Beckett,²⁵ creada el 1988 per José Sanchis Sinisterra per tal d'allotjar-hi les manifestacions del Teatro Fronterizo (1977), però també per promoure laboratoris de dramatúrgia textual, en tant que pedrera de joves autors/autores. L'aparició, per altra banda, d'altres sales de petit format com Teatre Malic, Teatre Tantarantana o Artenbrut, així com la reorientació de la Fira de Teatre de Tàrraga com a mercat de propostes teatrals alternatives, evidencia la notable riquesa i diversitat de propostes teatrals existents en el país a finals de 1993. Probablement, només els problemes derivats de la recessió econòmica actual i de la inexistència d'una política conjunta, compacta i vertebrada per part de les administracions públiques poden pal·liar la importància d'un dels millors períodes del teatre contemporani a Catalunya.

ENRIC GALLÉN
Universitat Pompeu Fabra
Novembre 1993 - gener 1994

(24) Vegeu catàleg de l'exposició patrocinada per la Comunidad de Madrid, l'Institut del Teatre i el diari *Avui*, 1989. I «Dagoll-Dagom... Así nace un musical: "El Mikado"», *Cuadernos El Público* 18, novembre 1986, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

(25) Una sala que disposa de *Pausa* (1989), una revista d'assaig sobre teatre que contrasta amb *Escena* (1989). Aquesta, després de la seva desaparició el 1990, amb un total de nou números, reaparegué el setembre de 1993 amb caràcter bimensual.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BARBA, B. (1948) *Dos años al frente del Gobierno civil de Barcelona*, Madrid, Javier Morata, 2ª edició.
- BARTOMEUS, A. (1976a) *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.
- (1976b) *Grec 76: al servei del poble*, Barcelona, Avance.
- BENACH, J.A. (1973) «Un text innovador «Plany en la mort d'Enric Ribera»», *Serra d'Or*, febrer, pp. 126-127.
- BENET, J. (1978) *Catalunya sota el règim franquista*, Barcelona, Blume, 2ª edició.
- BENET I JORNET, J.M (1987) «Cent volums d'«El Galliner»» dins Guimerà, À. *La filla del mar*, Barcelona, Ed. 62, pp. 5-11.
- BOHIGAS, F. (1953) «El ocaso del teatro catalán», *Momento* 108, 9-V, p. 26.
- BRADBY, D. (1991) *Modern French Drama 1940-1990*, Cambridge University Press, 2ª edició.
- BROCH, A. (1974) «El teatre de Joan Brossa: de l'al·lucinació a la imatge», *Canigó* 341, 20-IV, p. 12.
- BROWNE, T. (1975) *Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court Theatre*, London, Pittman.
- CARBONELL, J. (1964) «El teatre d'ahir, d'avui i de demà», *El Llibre de tothom*, Barcelona, Alcides.
- (1965) «Teatre èpic», *Serra d'Or*, novembre, pp. 835-839.
- CASTELLS, J. (1974) «Els premis de teatre (1963-1973)», *Els Marges* 4, maig, pp. 106-116.
- Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. 10 anys. 1981-1991* (1991), Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- COCA, J. (1978) *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional (1955-1963)*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre-Ed. 62.
- COCA, J, GALLÉN, E, VÁZQUEZ, A. (1982) *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939). Legislació*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre-Ed. 62.
- Fabià Puigserver: Hombre de Teatro* (1993), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- FÀBREGAS, X. (1969) «El teatre català de 1965 a 1967», *El Pont* 31, maig, p. 45.
- (1972a) «Deu anys de teatre independent», *Serra d'Or*, desembre, pp. 817-835.
- (1972b) «Particularitats de la nova temporada teatral», *Canigó* 271, 23-XII, p. 11.
- (1973) «Introducció al teatre de Joan Brossa» dins Brossa, J. *Poesia escènica*, Barcelona, Ed. 62, pp. 5-52.
- (1975) ««La setmana tràgica», del document a la reflexió», *Serra d'Or*, febrer, pp. 122-124.
- (1976) «Tres notes sobre l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual», *Serra d'Or*, agost, pp. 541-546.

- FLOTATS, J. M. (1989) *Un projecte per al Teatre Nacional*, Barcelona, Ed. de la Revista de Catalunya.
- FORMOSA, F. (1971) *Per una acció teatral*, Barcelona, Ed. 62.
- FUSTER, J. (1973) «Rodolf Sirera, un nou teatre a València», *Serra d'Or*, febrer, pp. 125-126.
- GABANCHO, P. (1986) *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre.
- GALLÉN, E. (1985) *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre-Ed. 62.
- (1989) «Entre la supervivència i la institucionalització» dins *Romeu, 125 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, pp. 95-119.
- GONTARD, D. (1973) *La décentralisation théâtrale*, París, SEDEC.
- GRAELLS, G.-J. (1990) *L'Institut del Teatre 1913-1938. Història gràfica*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- GREC 1929-1986* (1987), Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- JEFFERY, D. (1992) «Towards 'création collective'» dins Yarrow, R. ed. *European Theatre 1960-1990. Cross-cultural perspectives*, London-New York, Routledge, pp. 11-44.
- LEWIS, P. (1990) *The National: A dream made concrete*, London, Methuen.
- LOOSELEY, D. (1990) «The World Theatre Festival, Nancy, 1963-1988: a criticism and a retrospective», *New Theatre Quarterly* vl. VI, 22, maig, pp. 141-153.
- MALNIU, J. de M. (1949) «Perills que assetgen la nostra cultura», *Occident*. 2-3, juny-juliol, p. 68.
- MARRAST, R. (1978) *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona, Ed. 62-Institut del Teatre.
- MOLAS, J. (1961) «Els «Quaderns de Teatre» de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona», *Serra d'Or*, gener, pp. 22-23.
- (1965) «Pròleg» dins Porcel, B. *Teatre*, Palma de Mallorca, Ed. Daedalus, pp. 7-25.
- OLIVER, J. (1970) «Els monòlegs de Joan Capri», *Tros de paper*, Barcelona, Ed. Ariel, pp. 131-132.
- ORDUÑA, J. (1988) *El teatre alemany contemporani a l'Estat Espanyol fins al 1975*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- PÉREZ D'OLAGUER, G. (1970) *El teatre independent a Catalunya*, Barcelona, Ed. Bruguera.
- (1990) *TNB: Història d'una imposició*, Barcelona, Institut del Teatre.
- PLA, J. (1975) «Joan Capri» dins *Homenots. Quarta sèrie*, vol. XXIX, Barcelona, Ed. Destino, pp. 437-479.
- POBLET, J.M. (1964) *Joan Capri*, Barcelona, Ed. Alcides.
- SALVAT, R. (1966) «Concreció de la nova objectivitat: el realisme èpic» dins *El teatre contemporani. 2/El Teatre és una ètica? –De Ionesco a Brecht*, Barcelona, Ed. 62.

- (1979) *Els meus muntatges teatrals*, Barcelona, Ed. 62.
- SAMSÓ, J. (1992) *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública. Barcelona 1939-1951*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2 vls. [publicats a Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994-1995].
- SARSANEDAS, J. (1948) «Teatre català al Romea», *Ariel*, suplement núm. 1, agost.
- TRIADÚ, J. (1951) «Les vinyes del Priorat», *Ariel* 22, febrer, pp. 43-45.

